

Martyna Olszowska

Slaviska Institutionen Stockholms Universitet

Tożsamość kulturowa w zglobalizowanej rzeczywistości

The Blue Umbrella Ruskina Bonda
i Vishala Bhardwaja

W środowisku filmowym często można spotkać się z opinią, że dzieci to najbardziej wymagająca widownia. Nie inaczej jest z młodymi czytelnikami, dla których podobno pisać jest najtrudniej. Niektórzy, jak Ruskin Bond, recepty na sukces doszukują się w umiejętności odnajdywania w sobie dziecka, które przetrwało w nas mimo trudów dorosłego życia. „Mam temperament dziecka i tendencję do bycia łobuzem. I wciąż mam w sobie dziecięce zaufanie pokładane w dorosłych”¹ – napisał w swoich wspomnieniach jeden z najbardziej znanych współczesnych pisarzy indyjskich. *The Blue Umbrella* (Błękitna parasolka), napisana w 1980 roku, szybko zyskała popularność nie tylko w Indiach, ale także w innych krajach, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. W ciągu ostatniej dekady za sprawą zarówno filmu Vishala Bhardwaja (wym. Wiszał Bhardwadź) *The Blue Umbrella* (2005), jak i komiksu wydanego w prestiżowym wydawnictwie Amar Chitra Katha (wym. Ćitra) sukces historii o błękitnej parasolce i jej rezolutnej, małej właścicielce został odświeżony.

Ruskin Bond urodził się w 1934 roku w Kasauli, w stanie Himaćal Pradeś, i wychował w czasach, gdy Indie należały jeszcze do imperium brytyjskiego. Jego rodzice byli Anglikami. Z powodu studiów przeniósł się do Wielkiej Brytanii, gdzie rozpoczął pracę nad swą pierwszą powieścią. Szybko jednak odkrył, że najlepiej czuje się w Indiach, do których powrócił po zakończeniu edukacji. Wielokrotnie powtarzał, że jest związany z krainą swojego dzieciństwa, zwłaszcza regionem Garhwal w pobliżu Himalajów. „Jestem Indusem jak pył na rów-

¹ Ruskin Bond, *Rain in the Mountains*, Penguin, Delhi 1996, za: Amita Aggarwal, *The Fictional World of Ruskin Bond*, Sarup & Son, New Delhi 2005, s. 85.

ninach czy trawa na górskiej łące”² – mówił. To przysporzyło Bondowi dużo sympatii w Indiach, gdzie jego twórczość – powieści (zarówno dla starszych, jak i młodszych odbiorców) oraz wiersze – nadal jest ceniona i czytana. W 1992 roku pisarz został laureatem prestiżowej nagrody Sahitya Akademi Award (wym. Sahitja), przyznawanej najwybitniejszym pisarzom indyjskim. Jego powieści włączono do listy lektur obowiązkowych w szkołach, były również kilkakrotnie adaptowane na potrzeby kina, między innymi *The Room on the Roof* (serial BBC), *A Flight of Pigeons* (*Junoon*, wym. Dżunun, 1978, reż. Shyam Benegal, wym. Śjam).

Z pewnością Ruskina Bonda można uznać za pioniera współczesnej literatury dziecięcej, której popularność wzmogła się wraz z rozwojem nowych środków przekazu oraz zmianami w sferze społecznej i kulturowej. Jak zauważyła Amita Aggarwal, powieści Bonda wypełniły lukę po ustnych baśniach, jakie przez wieki przekazywano dzieciom w domach. Gdy tradycja ta zanikła, pojawiły się książki, które stały się nowymi bajkami:

Bond przyciąga młodych czytelników urokiem i świeżością swojej narracji, która jest tradycyjna, lecz zarazem także współczesna. Opierając się na swoich wciąż żywych wspomnieniach z czasów dzieciństwa w Indiach sprzed niepodległości, adaptuje swoje opowieści do antycznej tradycji bajek na dobrano³.

Bond zaczął publikować książki dla dzieci już pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku, ale dopiero w kolejnych dwóch dekadach, gdy przeniósł się do małego miasteczka Landour leżącego u podnóża Himalajów, zaczął pisać głównie dla najmłodszych czytelników. W swej twórczości przeciwstawił się dotychczasowej tradycji dydaktycznych opowieści lub historii przygodowych z tajemnicą w tle. Opowiadane historie oparł na obserwacjach rzeczywistości, która go otaczała. Większość jego powieści dla dzieci, takich jak *The Road to the Bazaar* (1980), *The Hidden Pool* (1966), *Cricket for the Crocodile* (1986), *Getting Granny's Glasses* (1985), *The Cherry Tree* (1980), rozgrywa się w małych wioskach na północy Indii, często podczas lata symbolizującego radosne dzieciństwo.

Ponadto swoją twórczością, w której opisuje przyrodę Indii, kulturę i zwyczaje trwające od wieków na terenach poza wielkimi, miejskimi ośrodkami oraz tradycyjne, silne więzi rodzinne, wypełnił kolejną lukę, kierując swoje książki do tej publiczności, którą angielskojęzyczni pisarze indyjscy do tej pory ignorowali⁴. Literackie opowieści Bonda zaludniają małe społeczności z wiosek położonych u podnóża Himalajów, które żyją z pracy na roli, w harmonii z naturą i kulturą tożsamością dziedziczną z pokolenia na pokolenie. Autor *The Blue*

² Za: Chetan Trivedi, *Portrayal of India Social Customs*, „Researchers World. Journal of Art, Science and Commerce” 2012, t. III, nr 4, s. 113.

³ Amita Aggarwal, *The Fictional World of Ruskin Bond*, dz. cyt., s. 85.

⁴ Tamże, s. 85–86.

Umbrella jest przy tym uważnym obserwatorem ludzkich charakterów, zwłaszcza dzieci, które stają się bohaterami przez sam fakt mierzenia się z trudami dnia codziennego. Bonda uważa się za mistrza w kreowaniu postaci i ich charakterystyk. Jego bohaterowie najczęściej pochodzą z klasy średniej lub biedoty, lecz, jak podkreśla Geetu Saini (wym. Gitu Sajni): „najważniejszą kwestią [dla Bonda – dop. M.O.] w trakcie pisania historii jest to, by pokreślić niezwykłość w zwykłych ludziach”⁵. W kolejnych powieściach pojawiają się opisy lokalnych świąt, wierzeń, ceremonii i rytuałów, a także powtarzające się w niemal każdej historii charakterystyczne lokalizacje. Bond często opisuje przestrzenie regionu Garhwal, piękno Himalajów i zmieniające się tam pory roku. Przyroda otacza bohaterów i jest istotnym elementem rzeczywistości, w jakiej żyją. Wszystko to zostaje przedstawione w prostej i nieskomplikowanej narracji, jaką odznacza się twórczość tego pisarza.

Za przykład może posłużyć właśnie *The Blue Umbrella*. Historia dziewczynki o imieniu Binja, która w zamian za swój przynoszący szczęście amulet z pazura lamparta dostaje błękitną, damską parasolkę, jest opowiedziana niezwykle prosto. Bond jedynie zarysowuje charakter poszczególnych bohaterów oraz opis wioski położonej w górzystym stanie Himaćal Pradeś, w północno-zachodnich Indiach. Niewiele dowiadujemy się o przeszłości Binji i jej rodziny pracującej na roli. Więcej miejsca pisarz poświęca opisom natury zmieniającej się wraz z porami roku oraz różnym wydarzeniom. Parasolka dziewczynki wzbudza bowiem nie tylko zaciekawienie, ale także chęć jej posiadania wśród wielu mieszkańców wioski. Sklepiarz Ram Bharosa, najbogatszy człowiek w okolicy, popada wręcz w obsesję na punkcie bezużytecznego w istocie rzeczy przedmiotu (materiałowa, delikatna parasolka służyła kobietom z klasy wyższej jako ochrona przed słońcem i ozdoba). Gdy Binja odmawia sprzedania mu parasolki, Bharosa, namówiony przez swojego młodego pomocnika Radżarama, zgadza się, by chłopak ukradł „błękitny przedmiot pożądania” w zamian za finansowe wynagrodzenie. Radżaram zostaje jednak przyłapany na gorącym uczynku i przyznaje, że wykonuje zlecenie bogatego sklepiarza. Bharosę dotyka ostracyzm ze strony wiejskiej społeczności oburzonej jego występkiem. Brak klientów stopniowo doprowadza do ubóstwa i poczucia odrzucenia. Binja zaczyna jednak współczuć cierpiącemu sklepiarzowi i postanawia oddać mu parasolkę, stwierdzając, że przecież: „Parasolka to nie wszystko”. W wyrazie wdzięczności Bharosa oprawia znaleziony pazur niedźwiedzia w srebro i darowuje dziewczynce w zamian za amulet, który kiedyś oddała, by zyskać błękitną parasolkę.

Podobnie jak w wielu innych powieściach Bonda, także w *The Blue Umbrella* istotną rolę odgrywają ludzkie instynkty i uczucia – pożądanie, obsesje, zazdrość, chciwość, w końcu wybaczenie. W przeciwieństwie do dorosłych dzie-

⁵ Geetu Saini, *A Study on Ruskin Bond Art of Characterisation*, „International Journal of Research in Economics & Social Sciences” 2013, t. 3, nr 3, s. 45.

ci umiejętnie korzystają z naturalnych odruchów niezaburzonych jeszcze przez społeczne i kulturowe konwenanse. To one wykazują się ostatecznie lepszym zrozumieniem życia, bo w swoim zachowaniu kierują się sercem i potrafią spojrzeć na problem z szerszej perspektywy. Dzięki temu jedynie Binja zdolna jest do wybaczenia, a także do zrozumienia swojej winy (nie potrafiła oprzeć się urokowi parasolki, oddała swój amulet, a następnie doprowadziła do upadku Bharosy), i to dzięki niej odepchnięty sklepikarz zostaje na nowo zaakceptowany w lokalnej społeczności.

Parasol jest w Indiach symbolem władzy monarszej, nad królem – podobnie jak w wielu innych kulturach – rozpościerano bowiem ozdobny baldachim-parasol w celu ochrony przed słońcem. W Indiach zwyczajowo oznaczał on zatem wyższy status społeczny osoby, która ją posiadała, co zostaje także zasugerowane w książce Bonda, w której Binja dostaje parasolkę od eleganckiej damy będącej z mężem i przyjaciółmi na pikniku. Dla niej z kolei naszyjnik-amulet dziewczynki jest egzotyczną zabawką. W filmie Bhardwaja zarówno pazur dzikiego zwierzęcia, jak i parasolka nabierają innego wymiaru – zderzenia kultur, co zostanie jeszcze dokładnie przedstawione w moim artykule.

Interesujące, że podobna historia została opublikowana w 1956 roku na Sri Lance. *The Umbrella Thief* (*Złodziej parasolki*) to bogato ilustrowana opowieść autorstwa Sybil Wattasinghe i pierwsza książka dla dzieci, jaka ukazała się w tym kraju. Jest to historia pochodzącego z małej wioski Kiri Mamy, który w mieście kupuje parasolkę, by zaimponować sąsiadom. Gdy inni chronią się przed deszczem, wykorzystując liście bananowca, Kiri Mama wzbudza powszechną zazdrość swoją kolorową parasolką. Zostaje mu ona jednak ukradziona przed sklepem. Kiri Mama, nie mogąc jej odnaleźć, kupuje kolejną. Następna parasolka również znika i historia się powtarza. Ostatecznie Kiri Mama odkrywa, że rabusiem jest małpa przechowująca kradzione, kolorowe parasolki na drzewie. Szczęśliwy mężczyzna otwiera w końcu sklep z parasolkami i odnosi we wsi sukces.

Przywołuję tę historię ze względu na podobieństwo do książki Bonda opublikowanej ponad dwie dekady później. Obie historie zawierają podobne motywy: piękna, kolorowa parasolka jako przedmiot pożądania i zazdrości wyróżniający właściciela w lokalnej społeczności. Co więcej, przedmiot ten zostaje nabyty w mieście (*The Umbrella Thief*) lub od mieszkańców miasta (*The Blue Umbrella*), a zatem pochodzi z innej kultury – trop istotny w analizie filmowej adaptacji dokonanej przez Bhardwaja. Wreszcie wspólny motyw zniknięcia parasolki, co burzy nie tylko spokój, ale także harmonię w lokalnej społeczności. Historia Wattasinghe ma o wiele bardziej pozytywny wydźwięk niż *The Blue Umbrella*, która – jak się wydaje – jest skierowana raczej do starszych dzieci. Wspomniane podobieństwa sugerują długą tradycję trwania motywu parasolki w zbliżonych kręgach kulturowych.

Bollywood dla dzieci

Podobnie jak kino indyjskie dla dorosłych, kinematografia dziecięca tego kraju jest niezwykle różnorodna i związana z poszczególnymi regionami, z których każdy ma swój język, legendy i bohaterów nieznanych w innych częściach Indii. Za pierwszy film wyprodukowany dla dzieci i o dzieciach uznaje się *Jagriti* (wym. Dżagriti, *Przebudzenie*) Satyena Bose'a (wym. Satjen Bos) z 1954 roku⁶, stanowiący *de facto* pochwałę nowego systemu nauczania propagowanego w tym czasie w Indiach, w którym zamiast surowych i poniżających kar więcej było wyrozumiałości i chęci zainteresowania ucznia przedmiotem. Jak zauważa Tatiana Szurlej, film „miał wielki wpływ na innych indyjskich reżyserów, o czym świadczyć może fakt, że Yash Chopra (wym. Jaś Čopra) powtórzył scenę tragicznego wypadku [z *Jagriti* – dop. M.O.] w swoim filmie *Dhool Ka Phool* (wym. Dhul Ka Phul)”⁷. W 1955 roku zostało założone Indyjskie Stowarzyszenie na rzecz Filmów Dziecięcych (Children's Film Society India – CFSI), które istnieje do dziś i ma na celu wspieranie produkcji ukierunkowanych na młodą widownię, a także wszelkich filmowych wydarzeń kulturalnych dla dzieci i młodzieży.

Za kino dla najmłodszych zabierali się nawet tacy mistrzowie jak Satyajit Ray (wym. Satjadżit Raj), który namówiony przez syna wyreżyserował w 1969 roku *Goopy Gyne Bagha Byne* (wym. Gupi Gajn Bagha Bajn, *The Adventures of Goopy and Bagha*) na podstawie opowiadania napisanego przez swojego dziadka. Ponoć do dziś jest to jeden z najpopularniejszych filmów dla młodej widowni w Indiach. Stopniowo jednak, gdy pod coraz większym naciskiem cenzury kino dla dorosłych zaczęło się zmieniać, eliminując sceny sugerujące erotykę i przemoc, filmy indyjskie, zwłaszcza te z głównego nurtu realizowanego w Bombaju, zwane bollywoodzkimi, zaczęły być postrzegane jako kino rodzinne. W ten sposób zanikła potrzeba tworzenia filmów skierowanych tylko i wyłącznie do dzieci. Ich renesans nadszedł w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku prawdopodobnie pod wpływem kolejnych zmian zachodzących w kinie bollywoodzkim, które coraz odważniej zaczęło omijać niektóre zakazy cenzury. *The Blue Umbrella* jest jednym z najlepszych przykładów owego odrodzenia się filmów dla młodej widowni

Bollywood, kino głównego nurtu, filmy produkowane w Bombaju i najbardziej rozpoznawalny dziś na świecie produkt kinematografii indyjskiej (tak przecież różnicowanej), przeszło w ostatniej dekadzie ogromną przemianę. Nie tylko uległo procesowi globalizacji, stając się niejednokrotnie, zapewne ku zaskoczeniu wielu specjalistów, konkurentem dla superprodukcji z Hollywood. Amerykańska „fabryka snów” coraz częściej i chętniej zaczęła spoglądać na moż-

⁶ Tatiana Szurlej, *Indyjskie kino dla najmłodszych*, w: katalog przeglądu filmowego „Tydzień Kina Indyjskiego. 100-lecie kina w Indiach”, 5–10 listopada 2012, Warszawa, s. 43.

⁷ Tamże.

liwość współpracy ze studiami ulokowanymi w Bombaju. Stopniowo zmieniała się formuła i stylistyka filmów o coraz większych budżetach, generujących też coraz większe zyski. Z kina lokalnego stało się ono globalnym, choć – o czym nie należy zapominać – jedynie w wersji bollywoodzkiej, a zatem właściwie regionalnej, bo przecież produkowanej w języku hindi i w studiach zlokalizowanych w Bombaju.

Wśród globalnych filmów i uniwersalnych historii skierowanych nie tylko do widowni indyjskiej, ale także międzynarodowej, w tym do indyjskich diaspor, między innymi w Wielkiej Brytanii, Australii czy Stanach Zjednoczonych, powstawały też filmy i historie „lokalne” wyprodukowane zarówno przez małe studia regionalne, jak i większe zlokalizowane w Bombaju. Gdy kolejne produkcje Karana Johara (wym. Dżohar) i Subhasa Ghaia (wym. Subhasz Ghaj) podbiły serca publiczności zagranicznej, filmy między innymi Anuraga Kashyapa (wym. Kaśjap), Anuraga Basu, Nagesha Kukunoor (wym. Nageś Kukunur) czy Vishala Bhardwaja były nakierowane głównie na rynek indyjski. Jak zauważa Mira K. Desai (wym. Desaj):

Nowe talenty rozwijające się pod marką Mukta Searchlight Production, UTV Motion Pictures czy nawet Yash Raj [wym. Jaś Radź] i Vishal Bhardwaj Production Company wprowadziły nowe formaty do kina indyjskiego⁸.

Vishal Bhardwaj jest nie tylko reżyserem filmowym, ale także kompozytorem, muzykiem i piosenkarzem oraz scenarzystą i producentem. Swoją karierę po studiach rozpoczął od teatrów w Delhi. Do świata kina wkroczył jako kompozytor muzyki filmowej. Zarekomendowany przez przyjaciela, zaczął od współpracy z Gulzarem, uznanym w Indiach reżyserem i poetą, autorem tekstów piosenek filmowych, z którym pracuje zresztą nadal. Bhardwaj tworzy nagrania muzyczne do jego filmów, Gulzar z kolei pisze teksty piosenek do filmów Bhardwaja. Niemal pięćdziesięcioletni dziś reżyser *The Blue Umbrella* przyznaje, że przybył do Bombaju i zajął się reżyserią tylko dlatego, by stworzyć sobie możliwość komponowania. Z ciekawostek warto dodać, że ponoć reżyserią zainteresował się po obejrzeniu na festiwalu filmowym w Tiruwanantapuram (stolicy stanu Keral) *Dekalogu* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego. Innym jego filmowym idolem – z drugiego bieguna artystycznego – jest Quentin Tarantino⁹. Bhardwaj podkreśla jednak, że to właśnie styl Kieślowskiego pragnie naśladować jako artysta oraz eksplorować ciszę i spokój charakterystyczne dla twórczości autora *Trzech kolorów*¹⁰.

⁸ Mira K. Desai, *Globalization of Bollywood: Gain of Markets or Loss of Audiences?*, „Media Watch” 2013, t. 4, nr 1, s. 60.

⁹ Namrata Joshi, *Krzysztof... In Meerut*, <http://www.outlookindia.com/article/Krzysztof-In-Meerut/261415> [dostęp: lipiec 2014].

¹⁰ Tamże.

Jako reżyser Bhardwaj zadebiutował filmem dla dzieci *Makdee* (wym. Makri, *Pajęczycza*, 2002), nagrodzonym na festiwalu kina dziecięcego w Chicago. Uznanie zdobył jednak seria adaptacji sztuk Szekspirowskich – *Otella*, *Makbeta* i *Hamleta* – przeniesionych kolejno: w realia współczesnego kryminalnego podziemia Bombaju, w okolice Merath w Uttar Pradeś i do gnębionego konfliktami Kaszmiru. *Maqbool* (wym. Makbul, *Makbet*) oraz *Omkara* (*Otello*) zostały docenione przez krytykę i zaprezentowane na międzynarodowych festiwalach – pierwszy w Toronto, a drugi w Cannes. Sukces odniósł również *Haider* (wym. Hajder, 2014) nakręcony na podstawie *Hamleta*). Desai zauważa, że Bhardwaj reprezentuje tych bollywoodzkich filmowców, którzy „indyjskimi adaptacjami wprowadzili globalną treść do lokalnego kina”¹¹. *The Blue Umbrella* była pierwszą adaptacją powieści Ruskina Bonda w filmografii Bhardwaja¹², a zarazem drugą próbą zmierzenia się z kinem dla młodej widowni. Próba, dodajmy, nawet bardziej udaną od debiutanckiego horroru *Makdee*, *The Blue Umbrella* zdobyła bowiem nagrodę w kategorii najlepszego filmu dla dzieci w trakcie rozdawania Indyjskich Nagród Filmowych (National Film Awards India). Podobnie jak w przypadku adaptacji Szekspirowskich arcydzieł, również tutaj Bhardwaj w interesujący sposób zmierzył się z materiałem literackim.

Postkolonializm i globalizacja pod niebieską parasolką

Adaptując książkę Ruskina Bonda, Vishal Bhardwaj dokonał zmyślnego zabiegu. Różnica między filmową i literacką wersją opowieści o niebieskiej parasolce nie polega jedynie na przesunięciu czasowym (akcja filmu rozgrywa się współcześnie), odmiennych imionach bohaterów (np. Binja nosi imię Binija, sklepikarz, zamiast Ram Bharosa, nazywa się Nand Kiśor Khatri) czy zmianach dokonanych w niektórych wątkach historii. Istotne jest spojrzenie na motyw parasolki i jego umiejętne przetransponowanie do innej rzeczywistości społecznej i kulturowej. Parasolka zachowuje przy tym integralną rolę, jaką odgrywa w akcji – zarówno w filmie, jak i w książce pozostaje źródłem konfliktu i, co istotne, jest obiektem pochodzącym z zewnątrz. Obiektem pięknym i egzotycznym, który niespodziewanie zostaje wprowadzony do rzeczywistości małej, wiejskiej społeczności.

Vishal Bhardwaj wydobywa z powieści kilka głównych elementów, czyniąc je punktami zaczepienia dla swojej adaptacji, i dzięki temu pozostaje do pewnego stopnia wierny oryginałowi Ruskinda Bonda. Indyjski pisarz na przykład, mimo że w wielu innych swoich powieściach dużo miejsca poświęcał opisom lokalnych świąt i zwyczajów, nie eksponuje ich tak mocno w *The Blue Umbrella*. Częściej

¹¹ Mira K. Desai, *Globalization of Bollywood...*, dz. cyt.

¹² W 2011 roku premierę miał film *7 Khoon Maaf* (wym. Sat Khun Maf) oparty na krótkim opowiadaniu Bonda *Susanna's Seven Husbands* (*Siedem mężów Susanny*).

pojawiają się tu opisy przyrody, a przede wszystkim obserwacje zmieniających się pór roku w himalajskiej wiosce. Bhardwaj wykorzystuje to, by z jednej strony położyć większy nacisk na lokalne zwyczaje, a z drugiej operować w swoim filmie szerokimi planami prezentującymi piękne góry i łąki, a przez to nie tylko dodać rozmachu kolejnym kadrom, lecz także podkreślić geograficzną izolację wioski, w filmie zlokalizowanej w pobliżu miejscowości Banikhet.

W *The Blue Umbrella* Bonda oznaką kultury i tradycji – prócz magicznego amuletu – są krowy, które pasie Binja. Stanowią one nie tylko źródło utrzymania i wyżywienia, ale zgodnie z religią są zwierzętami świętymi, którym są nadawane imiona, jak Nilu (Niebieska) i Gori (Jasna), oraz jest im oddawany należyty szacunek. Bond wielokrotnie opisuje przywiązanie i sympatię Binji do krów, które bywają niemal personalizowane. Nie jest to jednak zabieg znany chociażby z europejskich baśni, w których osobowość i zachowanie zwierząt są podobne do ludzkich, ale raczej wynik wyjątkowej roli, jaką w kulturze indyjskiej odgrywają te zwierzęta. W filmie Bhardwaja pojawiają się dodatkowe elementy kulturowe, które bardziej uwypuklają etniczność zawartą, choć nie bezpośrednio, w opowieści Bonda niż klasowość, też dostrzegalną w *The Blue Umbrella* – parasolkę Binja dostaje od bogatej damy, w rozmowach innych postaci wielokrotnie jest podkreślane niskie pochodzenie dziewczynki oraz wyższy status społeczny sklepikarza czy nauczyciela i jego żony. Z jednej strony, wprowadzając nieistniejącą w książce scenę modlitw w świątyni, Bhardwaj adaptuje angielskojęzyczną książkę Bonda dla hinduistycznej widowni, z drugiej – wprowadza wiele szczegółów, które – wyraźniej, niż to czyni Bond – identyfikują opowieść z regionem Garhwali. Urvashi Kaushal (wym. Urwaśi Kouśal) podkreśla, że napisane przez Gulzara teksty piosenek oraz muzyka Bhardwaja są inspirowane lokalnym folklorem, jak na przykład piosenka *Aasmani Chhatri* (Asmani Čhatri, *Błękitny jak niebo parasol*) rozpoczynająca się od okrzyku *Arre he*¹³. Kaushal pisze dalej:

Innym zmiennym elementem reprezentującym ludzi zamieszkujących region Garhwali jest ich strój, zwłaszcza wełniane czapki noszone przez mężczyzn. Poza tym ludzie mieszkają w drewnianych domach, pasą krowy, biorą wodę z potoków, do tego sosny, tarasy rolne na górskich zboczach, zielone pastwiska u podnóży gór reprezentują krajinę i styl życia określonej grupy ludzi, nieznaną milionom innych mieszkańców Indii żyjących na równinach¹⁴.

Film otwiera sekwencja muzyczna z choreografią taneczną charakterystyczną dla popularnych filmów bollywoodzkich, którą wykonują dzieci na czele z Biniją (Shreya Sharma, wym. Śreja Śarma). Chodzą od domu do domu z kukłą nazywaną Tesu¹⁵ i śpiewają, że jest ona głodna i spragniona. W ten sposób

¹³ Urvashi Kaushal, *Representing the Ethnic Life: A Study of Vishal Bhardwaj's Adaption of The Blue Umbrella*, „The Criterion. An International Journal in English” 2013, t. 4, nr V, s. 5.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tesu to dziś w Indiach rzadko spotykane święto, w czasie którego chłopcy chodzą od domu do domu ze słomianą kukłą i śpiewają piosenki, za co otrzymują słodycze i inne drobne podarki.

zbierają dary od kolejnych osób z wioski. Proszą słowami: „Mój Tesu nie chce ruszyć z miejsca, dopóki nie dostanie cukierka”. Sekwencja ta pełni kilka funkcji: osadza film w konwencjach popularnego kina bollywoodzkiego – numery taneczne, elementy komedii, groteskowa, przerysowana gra aktorów mająca na celu rozśmieszenie młodych widzów; wprowadza elementy etniczności i folkloru – święto Tesu oraz związana z nim piosenka, prezentuje odbiorcom kolejnych, najważniejszych mieszkańców wioski – sklepikarza, fryzjera, nauczyciela, policjanta, w końcu zapowiada przyszlą izolację sklepikarza Nandy Kiśora “Nandu” Khatri (Pankaj Kapur, wym. Pankadź), który jako jedyny odmawia dania okupu i w komiczny sposób udaje, że nie ma go w domu. W przeciwieństwie zatem do innych mieszkańców wioski separuje się i nie chce uczestniczyć w lokalnym zwyczaju, zwłaszcza gdy nie przynosi mu to materialnych korzyści.

Wraz z operatorem Sachinem K. Krishnem (wym. Saćin Kriszn) Vishal Bhardwaj czyni krajobraz ważnym tłem przedstawianych wydarzeń, a zmieniające się pory roku symbolizują kolejne przełomowe wydarzenia. W *The Blue Umbrella* Bond zaznacza pory roku poprzez krótkie ich opisy, jak na przykład w przypadku nadejścia lata i pory deszczowej, w czasie której narasta zazdrość dorosłych członków wiejskiej społeczności wobec Binji udowadniającej przydatność swojej niebieskiej parasolki – ochrania ją ona przed jadowitym wężem i deszczem:

Nadeszły deszcze, a słońce ukazywało się jedynie od czasu do czasu. Wzgórza pokryły się bujną, zieloną trawą. Paprocie pojawiły się na ścianach i pniach drzew. Ogromne lilie wynurzyły się jak lamparty z wysokiej trawy. Biała mgiełka z pobliskiej doliny pojawiała się i znikwała. To była piękna pora roku (...) ¹⁶.

Jesienią, „gdy kończą się deszcze, paprocie stają się żółte, a promienie słońca na zielonych wzgórzach coraz łagodniejsze i złote, jak limonki na małym drzewku przed domem Binji” (s. 67), a „mroźna, złowroga zima była nie tak znowu daleko” (s. 68), parasolka zostaje skradziona. W scenie tej, jak z sennego koszmaru, Bhardwaj rezygnuje ze światła słonecznego, a śpiącą na łące Binję otacza błękitnoszarą mgiełką. Czas upadku sklepikarza, jego wykluczenia ze społeczności po odkryciu kradzieży i oszustwa, jakiego się dopuścił (w filmie – co jeszcze zostanie wyjaśnione – motyw kradzieży parasolki zostaje poprowadzony odmiennie niż w książce), jest zdominowany przez śnieżną zimę. Tę część filmu Bhardwaj buduje ze scen utrzymanych w chłodnej paletce barw podkreślających smutek po tym, jak ostatecznie znikają harmonia i zgoda, istniejące dotąd między mieszkańcami wioski. Wraz z wiosną i prażącym słońcem przychodzi jednak ponowna radość i pojednanie, a wszystko wraca do swojego dawnego rytmu.

W procesie adaptacji Vishal Bhardwaj zmienił niektóre wątki powieści Bondy. Czasem miało to na celu dostosowanie opowiadania do współczesnej młodej

¹⁶ Ruskin Bond, *The Blue Umbrella*, Rupa Publications India Pvt. Ltd., New Delhi 2012, s. 46. Inne cytaty też będą pochodzić z tego wydania.

widowni, innym razem podkreślenie zamysłu interpretacyjnego reżysera, a także prawdopodobnie wydłużenie historii, która w literackiej wersji jest dość zwięzła i zbyt krótka jak na możliwości czasowe kina (film trwa 90 minut). Prócz wspomnianej zmiany imion niektórych postaci zmieniają się również relacje między nimi, na przykład dziesięcioletnia Binija ma brata nie o dwa lata starszego, lecz już dorosłego, na dodatek kulturystę, który pełni w filmie komediową funkcję. W zamian dziewczynka roztacza opiekę nad młodszym kolegą, który nieustająco wpada w kłopoty. Z kolei sklepikarz od samego początku zatrudnia młodego pomocnika-diabełka (w powieści robi to dopiero z nadejściem lata), który później sugeruje mu możliwość wykradzenia parasolki. Najistotniejsze zmiany zachodzą w scenie wymiany amuletu na parasolkę, a następnie w momencie kradzieży tego cennego przedmiotu oraz wydarzeń następujących później.

W *The Blue Umbrella* historia jest przedstawiana z perspektywy trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora – Vishal Bhardwaj właściwie podobnie rozwiązuje tę kwestię w swoim filmie, dynamizując relację częstą zmianą planów i swobodnymi ruchami kamery, z wyjątkiem dwóch momentów: znalezienia parasolki i jej zniknięcia, gdy kamera jest prowadzona w taki sposób, by sugerować punkt widzenia parasolki spływającej, a następnie odrufowanej do nieba. Celowo użyłam w tym miejscu określeń „znalezienia” i „zniknięcia”, bo to one najlepiej definiują różnice pomiędzy literackim pierwowzorem a jego filmową adaptacją. W książce Bonda Binja dostrzega z daleka ludzi z wyższej klasy społecznej, którzy przyjechali na piknik. Dziewczynka najpierw zachwyca się strojami kobiet, by następnie dostrzec błękitną, jedwabną damską parasolkę. W powieści narrator kilkakrotnie podkreśla jej bezużyteczność, jest „mała, delikatna, kolorowa, (...) jak piękny, niebieski kwiat, który pojawia się na suchym, brązowym wzgórzu” (s. 8). Dopiero wtedy podchodzi do piknikującej rodziny i w rezultacie wymienia amulet na parasolkę. Tymczasem w filmie parasolka sama przylatuje do Biniji, przy czym jest o wiele większa („za duża jak dla tak małej dziewczynki” – stwierdza sklepikarz), a co najistotniejsze – japońska. To najważniejszy moment zarówno w książce, jak i w filmie, a Bhardwaj odnalazł w nim klucz interpretacyjny do swojej adaptacji – kwestię postkolonialnego zderzenia kultur w zglobalizowanej rzeczywistości, w której turyści docierają do najbardziej odizolowanych miejsc na Ziemi.

Ruskin Bond w opisie spotkania bohaterki z rodziną będącą na pikniku podkreśla przede wszystkim jej wyższy status społeczny – piękne i drogie sari kobiet, nowe ubrania dzieci, smaczne jedzenie, sama parasolka jako przedmiot luksusu. To zapewne turyści. Na początku pierwszego rozdziału pada bowiem stwierdzenie, że „miasteczko, pięć mil od wsi, było przyjemnym kurortem dla turystów z całych Indii”. Binja ma też problem ze zrozumieniem nieznanego jej akcentu, z jakim mówi rodzina. Zostaje podkreślona inność zarówno Binji dla przybyszy z miasta, jak i ich dla dziewczynki ze wsi. Kobiety zaczynają roz-

mawiać oraz komentować brudny i zużyty strój Binji, stwierdzając, że ludzie w okolicy są bardzo biedni. Chcą zaoferować dziewczynce jedzenie, gdy nagle zauważają na jej szyi amulet. Są zaintrygowane niezwykle biżuterią, a mąż jednej z nich wyjaśnia błędnie, że jest to „kiel tygrysa” (w rzeczywistości kiel lamparta), i tłumaczy, iż okoliczni wieśniacy wierzą, że w ten sposób odpędzą złe duchy. Spotkanie to, które ostatecznie zaowocuje wymianą amuletu na parasolkę, jest nie tyle zderzeniem międzykulturowym (choć istnieją drobne różnice językowe czy obyczajowe), ile przede wszystkim międzykastowym, w przeciwieństwie do sceny w filmie, gdzie ma ono charakter spotkania dwóch zupełnie odmiennych kultur – indyjskiej i japońskiej. W obu jednak zostaje podkreślone poczucie wyższości przyjezdnej rodziny wobec Binji/Biniji, prostej i biednej dziewczynki ze wsi. W obu jest traktowana jako egzotyczny element okolicznego krajobrazu. Bhardwaj podkreśla to poprzez montaż: ujęcie-kontruje, w którym Binija została ukazana z dalszej perspektywy jako obiekt obserwacji zainteresowanych nią turystów z Japonii obwieszonych aparatami fotograficznymi. W obu przypadkach amulet dziewczynki wydaje się obcym rodzajem ludowego artefaktu, regionalną atrakcją i dowodem zacofania miejscowej ludności. Binja/Binija ściąga na siebie gniew matki, gdy dowiaduje się ona, że córka oddała naszyjnik, który miał ją chronić i przynieść szczęście. Oddanie amuletu, jak słusznie zauważa John Stephens, symbolizuje potencjalną utratę kulturowej tożsamości, a wejście w posiadanie parasolki – przedmiotu obcego, narzuconego z zewnątrz – stanowi zagrożenie zarówno dla dziewczynki, jak i spokoju jej otoczenia¹⁷.

Dlatego w powieści tak ważny staje się gest sklepikarza, który darowuje Binji oprawiony w srebro pazur niedźwiedzia, by na nowo zapewnić jej ochronę i powodzenie. Scena ta, co interesujące, została pominięta przez Bhardwaja. W filmie właściciel sklepu znajduje po nocnym ataku dzikiego zwierzęcia jego pazur i postanawia dać go z okazji ślubu synowi bogatego burmistrza wioski. Z powodu ostracyzmu, jaki dotyka pana Khatriego po ujawnieniu jego nikczemnego występu, prezent zostaje jednak odrzucony, co stanowi punkt kulminacyjny wyrzucenia sklepikarza poza nawias lokalnej społeczności i skłania go nawet do rozważenia wyprowadzki z wioski. Ostatecznie następuje pojednanie z Biniją, która – podobnie jak w książce – zostawia niby przypadkiem parasolkę w jego sklepie. Pan Khatri po początkowym wahaniu (w filmie w ataku szału próbuje nawet spalić piękny przedmiot) dogania dziewcz-



¹⁷ John Stephens, *The Politics of Identity. A Transcultural Perspective on Subjectivity in Writing for Children*, w: *Subjectivity in Asian Children's Literature and Film: Global Theories and Implications*, red. John Stephens, Routledge, London 2012, s. 14.

czynkę i chce oddać jej własność. „Parasolka to nie wszystko” – mówi literacka Binja. Dostrzega, jaki chaos wprowadził w życie wioski luksusowy, lecz obcy kulturowo przedmiot. W filmie Binija mówi z błyskiem w oku, że: „Przypadkiem parasolka nie jest jej”. Parasolka staje się przedmiotem pożądania zarówno dorosłych, jak i dzieci, dlatego zaburza harmonię w dotychczasowych relacjach mieszkańców wioski. Jej piękno oraz egzotyczność kuszą i ostatecznie doprowadzają do upadku, a nawet oddania części własnej kultury/tożsamości (amulet). W filmie Bhardwaja Binija określa parasolkę jako swój „kawałek nieba”, ponieważ dosłownie spadła ona do niej z nieba. Z kolei pan Khatri mówi, tłumacząc pomocnikowi swoją fascynację tym przedmiotem, że parasolka jest jak „najlepszy przyjaciel z poprzedniego życia”.

Pragnienie posiadania parasolki narasta, co Vishal Bhardwaj obrazuje w sekwencji samotnej wędrowki Biniji o zmierzchu przez wioskę – z oddali słychać sowę, straszą cienie, gwizdzą wiatr, rośnie ryzyko odebrania jej cennego przedmiotu. Początkową radość i zaniepokojenie zastępuje zazdrość. Żona dyrektora szkoły zaczyna się oburzać, że wiejskie dziecko ma tak piękną ozdobę. To niestosowne, skoro ona – wywodząca się z lepszej kasty – nie może sobie na podobną pozwolić. Jedynie dzieci pozostają niewinne, wspólnie cieszą się ze zdobyczy Binji, są wolne od społecznych podziałów i obowiązujących konwencji kulturowych:

W przeciwieństwie do dorosłych dzieci nie musiały udawać. Wypełniała je duma z parasolki. Była taka lekka, piękna i tak jasnobłękitna! (...) Wiedziały, że jeśli powiedzą coś miłego o parasolce, to Binja pozwoli im przez chwilę ją potrzymać (s. 41).

Parasolka jest wyjątkowa i owa wyjątkowość przenosi się, co znamienne, na jej właściciela. Przynajmniej tak wydaje się mieszkańcom wioski. Omawiając kwestię wprowadzania koncepcji podmiotowości do analizy literatury dla dzieci, John Stephens zauważa, że w przypadku *The Blue Umbrella* tytułowa parasolka „staje się kulturowym ciężarem narzuconym z zewnątrz, który zmienia kulturę przez wprowadzenie indywidualizmu”¹⁸. Binja/Binija oraz Ram Bharosa/pan Khatri to najsilniejsze osobowości w tej historii. Rezolutna dziewczynka i sprytny, przedsiębiorczy sklepikarz za sprawą pięknego przedmiotu zaczynają toczyć z sobą grę, która doprowadza do walki. Oboje na swój sposób już wcześniej wyróżniali się w lokalnej społeczności. W książce Bonda pada kilka razy stwierdzenie, że dziewczynka lubiła sama spacerować po pastwiskach i wypaszać krowy, z kolei w filmie indywidualizm pana Khatriego zostaje zasygnalizowany już w otwierającej film sekwencji tanecznej. Parasolka jedynie podkreśla ich indywidualizm i chęć wyróżnienia się.

Kolejna istotna zmiana w stosunku do literackiej wersji następuje w momencie utraty parasolki. W filmie Bhardwaja pan Khatri nie tylko kradnie parasolkę,

¹⁸ John Stephens, *The Politics of Identity...*, dz. cyt., s. 13.

ale także przygotowuje nikczemną mistyfikację. Zabraną dziewczynce parasolkę farbuję bowiem na inny kolor i wmawia mieszkańcom, iż zamówił dla siebie nową. Binija nie potrafi się pogodzić z brakiem. Traci apetyt i humor, a mieszkańcy starają się jej pomóc, zabawiając ją, wspierając, tłumacząc. Dziewczynka cały czas podejrzewa jednak niegodziwego sklepikarza i w końcu nachodzi jego dom wraz z policjantami, którzy przeszukują każdy kąt, wyrzucając rzeczy pana Khatriego na ulicę. Mężczyzna zostaje upokorzony, lecz zguba się nie odnajduje – do czasu, gdy w trakcie corocznych zawodów zapaśniczych, których honorowym gościem jest pan Khatri, zaczyna padać ulewny deszcz i rozpuszcza farbę na parasolce (sklepikarz oczywiście ma ją z sobą), ujawniając jego oszustwo. W konsekwencji ludzie zaczynają bojkotować sklep, a pan Khatri popada w coraz większe ubóstwo. Skomplikowana mistyfikacja przedstawiona w filmowej wersji *The Blue Umbrella* wypływa zapewne z chęci u dramatyzowania akcji i jej rozciągnięcia, lecz ubarwia ona zarazem wzajemne relacje, zwłaszcza między dziewczynką a sklepikarzem. Dzięki temu zabiegowi bohaterowie Bhardwaja stają przed bardziej skomplikowaną sytuacją i trudniejszymi wyborami niż w książce Bonda. Z początku nie wiemy bowiem – podobnie jak mieszkańcy wioski i sama dziewczynka – czy oskarżenia wobec sklepikarza są uzasadnione. Z tej perspektywy scena rewizji w domu pana Khatriego może wywoływać współczucie dla pozornie niesłusznie obwinianego mężczyzny. Stąd tym silniejsze emocje, gdy oszustwo wychodzi na jaw, oraz *katharsis*, kiedy następuje pojednanie. W zamykającej film scenie pojawia się zmieniony szyld sklepu, w którym nazwisko Khatri zostaje zastąpione podobnie brzmiącym słowem *chatri* (parasol). Wydaje się, że wszyscy są zadowoleni z rozwiązania konfliktu.

Kwestię tożsamości kulturowej w zglobalizowanej rzeczywistości, a przede wszystkim wątek postkolonialny, Vishal Bhardwaj podkreśla, czyniąc z wioski cel turystycznych wypraw. Sklepik z herbatą i przekąskami pana Khatriego stanowi przynętę dla przejeżdżających autobusów wycieczkowych. Zagraniczni goście zatrzymują się tam, co wykorzystują inni mieszkańcy wioski, zapewniając różne atrakcje, takie jak pokazy akrobatyczne czy sprzedaż lokalnych wyrobów. Turyści widzą w wiosce folklorystyczny skansen, nie dostrzegają bądź nie chcą dostrzec prawdziwych ludzi kryjących się za nim. Z kolei mieszkańcy wioski łatwo wchodzą w role przypisane im przez obcych, bo odnoszą dzięki temu korzyści materialne. Dzieci udają biedne i głodne, okradają naiwnych Amerykanów, a Binija chętnie pozuje do zdjęć ze swoją parasolką. W filmie często pojawia się motyw utrwalania wido-



przejezdnych, którzy nie wiedzą, że są one specjalnie dla nich wyreżyserowane. Nie trudno doszukać się w tym krytyki współczesnego przemysłu turystycznego, który chętnie eksploatuje regiony, jak te przedstawione w filmie, i turystów wkraczających do nowej rzeczywistości z wcześniej nabytymi wyobrazeniami i oczekiwaniami w stosunku do regionalnej, „ludowej” kultury. Jest to rodzaj nowego kolonializmu, często zapewne nawet nieświadomego. Błękitna parasolka z filmu dla dzieci to wyrazisty symbol zderzenia kultur, narzucenia obcego elementu, który burzy dotychczasową harmonię społeczności i może też zniszczyć jej budowaną z pokolenia na pokolenie tożsamość.

John Stephens zauważa, że Blanka Grzegorzczak, że we współczesnych badaniach literaturoznawczych coraz częściej zastępuje się ideę podmiotowości dialektyczną relacją między podmiotowością a socjalizacją, między reprezentacją siebie a społecznym konstruowaniem swojego ja¹⁹.

Dyskurs *The Blue Umbrella* (raczej filmu niż książki) polega na tym, że podmiotowość opiera się na istnieniu społecznych, kulturowych, ideologicznych kodów i konwencji, które kształtują ludzkie działania, myśli, język oraz poczucie ich własnej tożsamości. Kody te oraz konwencje implikują, że konstruowanie podmiotowości jest wspólne, dlatego jednostkowe poczucie tożsamości tworzy się bardziej na podstawie ewentualnego zbiorowego przeżycia niż konfliktu²⁰.

Błękitna parasolka wyróżnia swojego właściciela, lecz indywidualizując go, zarazem odseparowuje od społeczności. To w niej zarówno Ruskin Bond, jak i Vishal Bhardwaj widzą przedmiot, który symbolizuje kształtowanie, a następnie ochronę zbiorowego i podmiotowego poczucia tożsamości kulturowej, także tej budowanej w dzieciach – tożsamości zagrożonej naporem kolejnych przybyszów z zewnątrz, obcych turystów pragnących oglądać zakonserwowany skansen, zatrzymany obraz zgodny z ich wcześniejszymi predykacjami, a nie żywą, tym samym więc ewoluującą na swój indywidualny sposób społeczność. Zarówno w książce, jak i w filmie zwycięża zbiorowość, do której – po oswojeniu parasolki, symbolicznym jej odrzuceniu i dewaluacji – wraca harmonia oraz następuje wzmocnienie wzajemnych więzi. W ten oto sposób z sympatycznej, krótkiej opowiastki dla dzieci Ruskina Bondy Vishal Bhardwaj stworzył film utrzymany w zabawnej konwencji bollywoodzkiego kina, który zawiera w sobie ukrytą postkolonialną krytykę współczesnego zglobalizowanego i często pozbawionego autorefleksji przemysłu turystycznego.

¹⁹ Tamże, s. 2.

²⁰ Tamże, s. 15.

The Blue Umbrella (Chatri Chor, Błękitna parasolka)

R: Vishal Bhardwaj, S: Vishal Bhardwaj, Abhishek Chaubey według opowiadania *The Blue Umbrella* Ruskina Bonda, Z: Sachin Kumar Krishnan, M: Vishal Bhardwaj, Sgr: Samir Chanda, Nitin Wable, MO: Aarif Sheikh, O: Pankaj Kapoor (Khatri), Shreya Sharma (Binija), PR: Indie, 2005, 90'